

Teksty Drugie 2014, 5, s. 230-250



Słowa z kresek. Pobudki wiersza w poezji Piotra Sommera

Aldona Kopkiewicz

Aldona Kopkiewicz

Słowa z kresek. Pobudki wiersza w poezji Piotra Sommera

Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/N/HS2/02660.

Nie raz już powątpiewano w potoczystość i przejrzystość poezji Piotra Sommera; mimo to sam poeta podtrzymuje swoją wersję opowieści o pisaniu – wiersz miałby według niego przychodzić mimochodem, przybierając formę notatki, a więc formę najbardziej podatną na współgranie z percepcją i gestem. Notatka w jednym szybkim ruchu ręki pozwala utrwalić to, co się zdarza i co dla Sommera zawsze przybiera konkretną postać: to ludzie znani z imienia i nazwiska, miejsca i przeżyte dni, rzeczy, które choć raz wpadły w ręce. Sommerowi zależy na przyszpileniu tego, co się przytrafiło, w możliwie szczegółowy i rzeczowy sposób – tak, by wiersz pozwolił zrozumieć chwilę. Chwywanie chwili nie odbywa się jedynie po to, by wiersz stał się ekspresją czystej terażniejszości, a tym samym czystego Ja. Ważniejszy wydaje się tu interes poznawczy; właśnie w jego sprawie poeta próbuje uzewnętrznić doświadczenie chwili i zatrzymać je w przedstawieniu. W praktyce te dwie intencje towarzyszące notatkom poetyckim mogą okazać się trudne do rozdzielenia, dlatego chciałabym pogłębić różnicę między nimi, wskazując na relację między percepcją

Aldona Kopkiewicz
– doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, interesuje się filozofią cielesności i poezją nowoczesną. Przygotowuje rozprawę doktorską o afektach, zmysłach i języku poetyckim pod opieką prof. Anny Łebkowskiej. Kontakt: akopkiewicz@gmail.com

zmysłową i środkami mediatyzacji; chciałabym przyrzeć się tej drobnej różnicy, sprawiającej, że poezja Sommera jest poezją pisma, a jednocześnie rozgrywa się w chwili możliwie obecnej.

Notatka nie jest przecież zapiskiem niewinnym. Ten marginalny suplement pamięci ma swój odpowiednik w szkicu, pospiesznie nakreślonym rysunku. Rysunek i notatka kojarzą się z jednoczesnością percepcji i przedstawienia. W obu formach artysta prawie dotyka postrzeganego przedmiotu, ale, posługując się danym narzędziem i techniką, poruszając się w sieci zastanych konwencji i własnej świadomości, od razu przenosi obserwowane zdarzenie w inny wymiar. Nie chciałabym jednak dekonstruować tych form, przenosząc od razu cały ciężar konstytucji podmiotowości twórczej na przeszłość i pamięć. Impuls popychający do chwytania doświadczenia na gorąco może okazać się znacznie bardziej złożonym i wieloznacznym początkiem lektury – badając go, wyraźniej zobaczymy, jak dochodzi do zawiązania się sytuacji, w której notatka staje się wierszem.

Sommer nie jest bynajmniej poetą piszącym „tu i teraz” – interesuje go sposób zawiązywania się „tu i teraz”. To poeta doprowadza „tu i teraz” do istnienia w piśmie, dopiero dzięki niemu rozpoznajemy, jak w szumie okoliczności może wybrzmieć chwila. Ta zaś nie jest rozbłyskiem pojedynczej świadomości, ale czymś rozgrywającym się między ludźmi: tymi, którzy są jeszcze jakoś obecni i tymi, których można już jedynie przywołać w pamięci. Jest też czymś, co rozgrywa się w języku poezji, dzięki jego słyszalnemu, materialnemu naddatkowi i dzięki jego zdolności do wychodzenia poza medium pisma za pośrednictwem obrazów. Sommer zaczął pisać w momencie, gdy ucieczka od poetyckości wydawała się nowatorskim rozwiązaniem, pozwalającym uniknąć zbyt silnych zobowiązań narzucanych przez różne instytucje poezji (tradycje modernistyczne i awangardowe, postawy polityczne, sposoby wyrazu powstałe w wyniku traumy II wojny światowej). Inspiracje dla tej linii twórczości lat 80. płynęły zarówno z poezji Szkoły Nowojorskiej, jak i z twórczości Mirona Białoszewskiego, to oczywiste, choć warto zwrócić uwagę na wpływ Tadeusza Różewicza, jego wierszy chwalaących przywiązanie do codziennego życia, zwłaszcza tych o starych kobietach. Ale, jak się okazało, ucieczka od poetyckości poezji, od obrazowania i muzyczności, nie mogła się udać.

Do tej pory w podejrzliwych wobec przezroczystości i potoczystości interpretacjach poezji Sommera zwracano uwagę na wielogłosowy, a więc także wspólnotowy i sytuacyjny, wymiar tej twórczości, a także na

szczeliny w tekście sugerujące traumatyczne doświadczenie¹. W swoim odczytaniu chciałabym wydobyć jeszcze inne cechy tej poezji: spłot pisma i obrazu, a więc, po prostu, niezbywalność poetyckiej metafory, która jest warunkiem możliwości nawet najbardziej kolokwialnego wiersza. Ów spłot pozwala doświadczać czasu w innej modalności – na przecięciu obrazu i pisma, dzięki któremu język uwalnia się z ograniczeń pisma, a obraz z bezsensu bezpośredniości, załamuje się zarówno dyktat narracyjnej linearności, jak i czystej obecności. Przyjrę się zatem temu, jak nawiedza Sommera obraz poetycki i dlaczego wyobraża on sobie pisanie jako gest nie tyle bezpośredniego dotknięcia rzeczy, ile rysowania. Bowiem dopiero gdy użyje się obrazu i kreski, udaje się wywołać w wierszu czas terazniejszy.

Szkic ma jeszcze jeden istotny aspekt – jego tymczasowość sprawia, że można do niego wrócić i nanieść mało widoczne poprawki. Z tej właściwości szkicu Sommer chętnie korzysta, wprowadzając zmiany do istniejących tekstów i układając je w kolejne zbiory. Dlatego moja interpretacja będzie bazować na ostatnim wyborze wierszy poety, *Po ciemku też*. Niektóre wprowadzone przez poetę różnice wydają mi się szczególnie znaczące, nie są one bowiem jedynie korektą warsztatową (pomijając już, że „jedynie warsztatowa korekta” w poezji nie istnieje), ale potwierdzają, że także sam Sommer zmienił postrzeganie swojej poezji.

Książkę otwiera dedykacja „Dam ją Tobie, no bo komu, / tylko nie mów nic nikomu”, echo wierszyka *Jasio i Marysia* z książki *Wiersze ze słów*: „w jednym stali domu / ledwie kilka godzin / Nie mów nic nikomu / co się z nimi stało”². Wiersze Sommera, cenione za to, że mnożą wymiary zwykłych rzeczy i umiejętnie chwytają sens zdarzeń codziennych, a nierzadko nawet – ich piękno, okazują się poręczeniem czegoś, czego nie powinno się wypowiadać. Przywołując grozę baśni, wiersz *Jasio i Marysia* mówi przecież o tym, że wydarzyło się coś, co nie znalazło szczęśliwego rozwiązania; natomiast takie nawiązanie do baśni Grimmów wydobywa z tej poezji pogłos niewyrażalności – słowa rozwarstwiają się, a my domyślamy się, że sięgają czasów i doświadczeń, o których nic nie zostało i pewnie już nie zostanie powiedziane.

1 O wspólnotowym wymiarze poezji Piotra Sommera por. S. Barańczak *Nowa dykcja (Piotr Sommer)*, w: tegoż *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Aneks, Londyn 1988. O wielogłosowości tej poezji por. J. Gutorow *Maski Sommera, w: tegoż Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Znak, Kraków 2003.

2 P. Sommer *Po ciemku też (wiersze z książek)*, WBPIK, Poznań 2013, s. 292.

Zawarta w tym przemilczeniu traumatyczna sugestia stanowi ramę całej twórczości, wskazuje bowiem na niepokój, który stoi u jej początków i który nadaje samemu aktowi pisania kontur niesamowitości. Poeta zwraca się do czytelnika „sza!”, obaj coś pamiętamy, o czymś wiemy i wiemy nawet, jak to się nazywa, ale, co ważniejsze, wiemy też, że aby temu zadośćuczynić, należy ująć je jeszcze inaczej: nie przez sugestie traumy czy negatywności, ale przez sploty obrazów, dzięki którym dojdziemy do lepszego rozumienia; nie wskazując na fakt, lecz dzięki wydobyciu całej konstelacji faktów, w której zaiskrzy ich poetycki wymiar. Nie jest bowiem tak, że za intensywnością zdarzenia czy doświadczenia stoi jedna rzecz. Intensywność afektu przyciąga skrawki i drobiny zjawisk różnych porządków, które zbieramy jak kamyki lub koraliki, już coś znaczące, ale czekające na sens dzięki zebraniu w konstelację, będącą tym osobliwym, tymczasowym przedmiotem, pozwalającym rozumieć doznania podmiotu, wydobyć go z afektywnej konfuzji. Ponieważ wyborem tych drobin kieruje afektywna i zmysłowa intensywność, a ich sensotwórcze formowanie wydobywa z języka poetycki naddatek, nazwałabym je konstelacją sensoryczną.

Adam Lipszyc w eseju *Z przyświstem, pozycja głosu, uniwersum przedmiotów i ten, za przeproszeniem, język w poezji Piotra Sommera*³ i Piotr Śliwiński w *Trudnym dostępie (krótkim wstępie) do Sommera*⁴ zainteresowali się natomiast podszewką tych wierszy: traumatycznym warunkiem ich możliwości, który u Sommera daje o sobie znać w bardzo nieoczywisty sposób. Śliwiński pisał, że kielżnianie bólu, a więc wiązanie tego, co dzikie i bezładne, daje się dotknąć tylko w momentach pisarskiego niepowodzenia. Są doświadczenia, których nie można zszyć do końca i bez śladu, albo inaczej – którym nie przystoi elegancja. Śliwiński pisze, że „rozpoznajemy je w szczelinach tekstu uwidoczniających jątrzącą się ranę”. To coś innego, co wymyka się złudnej przejrzystości codziennej notatki, także dla Lipszycy ujawnia się w szczelinach tekstu: „język poetyckiego, arcykonkretnego opisu wydobywa to, co widzi oko przynależne do tego samego ciała, które nieznacznie drży, a którego serce wciąż opukuje świat. Wydobywa to, co najważniejsze – czasem najcenniejsze, czasem najbardziej bolesne – co obecne jest tylko

3 A. Lipszyc *Z przyświstem, pozycja głosu, uniwersum przedmiotów i ten, za przeproszeniem, język w poezji Piotra Sommera*, w: *Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*, red. P. Śliwiński, WBPiCAK, Poznań 2010.

4 P. Śliwiński *Trudny dostęp (krótki wstęp) do Sommera*, w: *Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*, red. P. Śliwiński, WBPiCAK, Poznań 2010.

w szczelinach między rzeczami, co wręcz tożsame z tymi szczelinami, bo nie są to żadne dodatkowe rzeczy, lecz właśnie jakieś szczelinowe obecności, które istnieją tylko dzięki temu, że świat nie całkiem się jeszcze ułożył”⁵. Lipszyc zwraca uwagę na drżenie, afekt, który kieruje rozpoznaniem poety i który pozwala dostrzec ożywcze zakłócenia w nazbyt oczywistej rzeczywistości. Ujawnienie w wierszu tych szczelin i śladów (inaczej: ran i blizn) manifestuje się w, jak ujmuje to Lipszyc, „głosie z przyświstem”, głosie wiążącym na chwilę zdarzenia i rzeczy, nie pozbawiając ich aury szumu, z którego je wydobywa – zachowując drżenie, dzięki któremu zostały rozpoznane: szmer zdający sprawę z harmidru świata.

Pisząc o szczelinach, Śliwiński i Lipszyc przesuwają nieco akcent i rzucają nowe światło na przypisywane tej poezji określenia – takie jak kolokwialność, rozmowność, detaliczność czy konkretność – znajdując jej realne w śladach traumy. Wskazują na uskoki między zapiskami zwykłych zdarzeń, które, jak to zwykle bywa z miejscami między, pozostają puste. To odświeżające ujęcie zachęca zatem do pójścia dalej, choć nie w głąb – w stronę, dajmy na to, źródeł traumy – ale po skosie przez powierzchnię tekstu. Nie będę więc wkładać palca do rany, razem z poetą przykładam go do ust (sza!) i przyglądam się temu, co zostało napisane.

Zamiast utożsamiać afekt z traumą, chciałabym pokazać, w jaki sposób jest on impulsem wiążącym różne czasy i doświadczenia dzięki pośrednictwu obrazów, a nie uskoków. Składnia tych wierszy jest przecież dość płynna, zakłóceń doszukiwałam się zatem gdzie indziej – w nieoczywistych dla tego projektu momentach naddatku poetyckiego, które wybijają się z melodyjnego toku Sommerowych opowieści. Możemy założyć, że takie metafory noszą ślady fantazmatycznych fiksacji i doznań zmysłowych, niosą w sobie najmocniejszy ładunek afektywny, a rozpisane czy naszkicowane tworzą konstelację, poświadczającą poznawczą rolę poezji – rejestrują bowiem pracę twórczej świadomości, zmagającej się z samą możliwością utrwalenia zdarzeń.

Sommer w swoim pisaniu udowadnia, że opozycja między tzw. zwyczajnością a tzw. poetyckością jest nie do utrzymania i że wybór tej pierwszej wcale nie sprawia, że twórczość staje się bardziej prawdziwa czy autentyczna. Wręcz przeciwnie – tylko obraz poetycki może sprostać tym najtrudniejszym doznaniom, a kiedy wyłania się on ze splotu „mnemotechniki dnia”, oddaje je jako doświadczenie, dzięki metaforze zawsze już ożywione

5 A. Lipszyc *Z przyświstem...*, s. 56.

pierwiastkiem niezrozumiałości: w melodyjnej syntaksie coś chrobocze, a na przezroczystej szybie dostrzegamy smugi po myciu. Już od pierwszego wiersza debiutanckiej książki spływająca kropla, z którą próbował utożsamić się poeta, okazuje się co najmniej ambiwalentna. Kiedy pisze „Spływam po zwierciadle [...] jestem ostrożną kroplą / kopia”⁶, nadwątła od razu domniemaną przezroczystość przez rym „kropla – kopia”. Wiersz staje się wobec tego zapisem znikania Ja, widzącego w pisaniu akt refleksji, przebiegający w języku odzwierciedlającym rzeczywistość: podmiot rozpuszcza się do końca, zaznaczonego abiektałną metaforą („mój rdzeń / powiększa się o rozpuszczone odchody / owadów”). Ostatecznie wieńczący wiersz rym wskazuje na daremność tak pojętej twórczości; poeta będzie jednak do obrazu kropli wracał, już inaczej – obserwując, jak spływa po szybie, za którą rozpościera się interesujący go widok. Dopiero ów dystans pozwoli mu nawiązać relację zarówno z rzeczywistością, jak i z samym językiem, a w konsekwencji odkryć w wierszu poznawczy potencjał.

Sommer nie jest zatem poetą konkretnym, zestawiającym fakty w sposób dający się pojąć jedynie negatywnie; ślady niewypowiedzianego w jego wierszach nie manifestują się jedynie tam, gdzie ich nie ma – w fantazmatycznym „między” czy w samym wiązaniu. To coś więcej: poezja ta udowadnia, że odcięcie od tradycyjnych środków poetyckich nie może się udać; mimo założeń poety wracają one w postaci metafor, niezbyt zresztą awangardowych, przypominających za to, że pokrewieństwo poezji i baśni nie zatarło się tak do końca. Sposoby, w jaki kształtują przedstawienie, pozwalają opowiedzieć właśnie to, czemu zwykła nazwa nigdy nie sprosta. U Sommera środki te występują szczątkowo, podobnie jak pismo, odbijające się echem w jego wierszach – lecz właśnie one są warunkiem możliwości tej poezji. Wyprzedzają szczelinę i głos, choćby z przyświstem; chciałabym zatem zwrócić uwagę na ich rolę, dopełniając, skądinąd bardzo trafne, odczytania Śliwińskiego i Lipszyca.

Obraz pojawia się przede wszystkim wtedy, kiedy zdarzenie wykracza poza ramy codziennych sytuacji, stany i emocje tracą umocowanie w nazwach, a afekt w stanie konfuzji domaga się odpowiadającego mu środka wyrazu. Takie pragnienie nazywania może spełnić się jedynie w metaforze, będącej niejako nowym, zmysłowym bytem, wzbogacającym wspólną przestrzeń percepcji, jaką jest język. Przyjrzyjmy się zatem wierszom opowiadającym o doświadczeniach początku i końca.

6 P. Sommer *Po ciemku też...*, s. 9.

W komentarzu do wiersza *Stan trzeci*⁷, jednego z niewielu utworów, w którym można znaleźć opis doświadczenia metafizycznego, zgrabnie w końcu obróconego w figurę, Sommer mówi: „To jest całkiem rzeczowa relacja, zapis zdarzeń, czy też zapis pewnej podróży, i zapis pewnej melodii, może melodii zdziwienia, bo ten mówiący podmiot się temu wszystkiemu trochę jednak dziwi. Krótko mówiąc, same konkrety”⁸. Ta wypowiedź uzmysławia, jak dalece komentarz autorski wpływa na recepcję tej twórczości, bo w wierszu oczywiście nic takiego się nie dzieje – a jeśli dzieje się i nie dzieje się jednocześnie, wówczas należy przyjąć, że konkretem doświadczenia będzie zarówno niespodziewany poetycki obraz, jak i poczucie wyjścia z ciała. Wiersz rozpoczyna się na dodatek od przypomnienia, nagłego i zaskakującego: „Ni stąd ni zowąd przypomniałem sobie świt / i było prawie tak jak za dzieciństwa – / dusza oderwała się od ciała / z lotu widziała je na wskroś”. Nieoczekiwanie pojawia się więc wspomnienie, dość ironiczne, bo obrazy przyrody pojawiają się zwykle w postaci przeżyć „tu i teraz”; to wspomnienie zaś wywołuje jeszcze dalszą pamięć o doświadczeniu z dzieciństwa, jakby tego było mało – o doświadczeniu z gatunku nieprawdopodobnych, które już po chwili wznosi się na poziom refleksji filozoficznej, by rozwiązać ów opis trudnym do uchwycenia obrazem: „Wtedy w powietrzu / zatrzepotała płachta śniegu, / poprzecierana, z prześwitami, / i twarze ludzi z dołu były również białe. / Spłynąłem, połączyłem się i wsiąknąłem / w miasto”. Wyobrażenia Sommera przynosi zatem znacznie więcej: pewien poetycki nadmiar, pojawiający się wtedy, gdy sama syntaksa, „melodia zdziwienia”, nawet oparta na jazzowej improwizacji, nie wystarcza. W jego poezji doznanie okazuje się pustym impulsem, otwierającym szkatułkę skojarzeń – meandrujemy między obrazami i ekranami, które zwykle przechowują ten minimalny poetycki gest podwojenia, metafory wychylającej się z oczywistego obrazu, jak właśnie „płachta śniegu / poprzecierana, z prześwitami”: nietrwała tkanina na widoku, miejscami nika i rozplątana, lecz tej samej barwy co ludzkie twarze. Na końcu wiersza poeta łączy się z miastem, przestrzenią zwykłego, ruchliwego życia i relacji międzyludzkich, co podkreśla tylko, że wiersz ten opowiada o wyobrażeniu doświadczenia pierwszego, kiedy Ja dopiero rozpoznaje swoją sytuację i ustawia najbardziej podstawową relację między sobą i światem. Ostatni

7 Tamże, s. 162.

8 P. Sommer *Coś od innej strony. (Rozmowa Magdaleny Rybak)*, w: tegoż *Ucieczka w bok*, Biuro Literackie, Wrocław 2010, s. 59.

wiersz w całym wyborze to *Śnieg*, mówiący właśnie o tym, że wędrowce w śniegu nie ma końca.

W stronę kresu zmierza natomiast wiersz *Kosy, drzewina*⁹. Zaczyna się on opisem niemytych uszu dziecka, wywołujących zartobliwie naturalistyczną epifanię: „Zajrzałem / i zobaczyłem kruchą siatkę krwi. / W lewym spokojnie dojrzewała mała krosta”. Poeta mimochodem odnotowuje Dzień Zwycięstwa, po czym uważnie przygląda się zawilym kształtom małżowiny, by płynnie przejść do zwykłych zajęć: „Od kilku dni słuchamy śpiewu kosów / w alei wybujałych rododendronów, które / nie kwitną jeszcze, wiosna się też spóźniła”. To także wejście w sferę innego doznania dla samego poety, który niejednokrotnie już stwierdzał, że jego domeną jest wzrok; z fascynacją bada wzrokiem uszy dziecka i, w innym wierszu, żony. Dzięki temu sam przedstawia się na percepcję słuchową. Następnie podmiot liryczny i dziecko wchodzi do lasu, a właściwie w jego „niedokładną ciszę”, która otwiera możliwość doświadczenia prawdziwego, opisywanego tu jak czysto zmysłowe. To doświadczenie dosłownie przejmujące: powierzchnie lasu i ludzi spotykają się ze sobą na bardzo cienkiej granicy utożsamienia: „Jeśli wejdziemy w niedokładną ciszę lasu, / w prawdziwe liście, dotykalny szelest, / w mechaty, miękki i wilgotny mrok – / upodobnimy się do mchu i kory, będziemy sobą / nie przegrawszy wojny, za paznokciami / mając pył i piach”. Dwa ostatnie wersy wprowadzają ambiwalencję w obietnicę bezpośredniego doświadczenia lasu: z jednej strony jest to obietnica bycia sobą na podobieństwo przyrody (a więc nie w jedności, jedynie na podobieństwo!), w nieskażonym wojną pokoju niedokładnej ciszy i mrocznej zieleni, z drugiej zaś, wyekspozowane w osobnym wersie, pojawiają się „pył i piach” za paznokciami. A więc będziemy sobą i upodobnimy się do mchu i kory – nasze powierzchnię dotkną się, zachowując różnicę, odstęp, z którego wyłonią się pył i piach. Te ostatnie wprowadzają konieczną podwójność: w lesie to konkretnie dający się dotknąć i nazwać, w wierszu także metafora, i to ostentacyjnie poetycka, pierzchania i przemijania, krótko mówiąc: śmierci, nad którą przechodzi ten spokojny spacer z synem. Przechodzi bowiem nad śmiercią, a nie w nią – w zakończeniu wiersza zmierza w, bliski jej przeciwieństwo, sen: „To będzie ten prawdziwy powrót do domu. / Z uszu będą nam rosły młode jodły, / przez oczy ktoś przewlecze nitkę zielonego snu”.

Nitki i sznurki to u Sommera znaki wiązania, ale marzenie senne pojawia się rzadko – „nitka zielonego snu” wydaje się tu stylistycznie obca, jak

9 P. Sommer, *Po ciemku też...*, s. 150.

słynna „gałązka światła”. W tym jednak rzecz: nawet w wierszu *Do licha*¹⁰, tak bowiem w nowym wyborze nazywa się wiersz „*Gałązka światła*”, status obrazu poetyckiego pozostaje wewnątrznie sprzeczny i wieloznaczny. W tym wierszu, „gałązka światła” to odwołanie do anachronizmu – tak nie należy pisać, „cała rzecz / powinna dojść do siebie jakoś od niechcienia, / nieumyślnie, przynajmniej takie / powinno być wrażenie. / Trud budzi dzisiaj mieszane uczucia”. Dzisiejsza poezja powinna być lekka i łatwa, w pozytywnym sensie praktyki „niepróżnującego próżnowania”, a do tego kolokwialna. Czy zdanie „Trud budzi dzisiaj mieszane uczucia”, nie mówi jednak czegoś o mieszanych uczuciach podmiotu wobec „gałązki”, którą chciałby porzucić? Chciałby, ale wątpliwości pozostają: „gałązka światła” trzyma się piszącego, pozostaje przy życiu dzięki jego sprzecznym uczuciom. Pamięć o tym, że poezja niesie za sobą aurę radykalnej inności, wysiłku wyjścia poza codzienność właśnie, to coś, co pozostaje jej znakiem rozpoznawczym (i znakiem zapytania) nawet wtedy, gdy pójdzie naprzód zarysowuje się jako przejście na rejestr potoczny. Wiążąc „gałązkę światła” z trudem, Sommer niespodziewanie łączy obraz poetycki nie tyle z romantyczną genialnością, ile z pisaniem jako formą pracy: wyobraźnia poetycka okazuje się wysiłkiem, który zaburza przepływ zwykłego życia, a przede wszystkim zmusza do wybicia się ponad rytm czasu.

Nawet jeśli „gałązka światła” zostaje zepchnięta w czas zaprzeszły, a piszącemu Ja wydaje się, że jest obca jego doświadczeniu, już samo pisanie o niej udowadnia, że nie da się zarzucić tego, co literackie. Obraz poetycki to przekleństwo poety – drażni, ale siedzi w nim zbyt mocno, by go raz na zawsze porzucić. Nie лихо, złowrogi kobiecy demon sprowadzający śmierć i nieszczęście, nawiedza biednego autora – sam autor czepia się licha, „gałązki światła”, natomiast fakt, że nie wie dlaczego, doskonale demonstruje skomplikowaną pracę pamięci i pragnienia. Siła tego poetyckiego anachronizmu jest siłą samego pisania: on właśnie, choćby zanegowany, ożywia samą możliwość pisania poezji, nawet najbardziej prozaicznej i wybiegającej w przyszłość.

Wspomniane już przejście odbywa się ponad granicznymi zdarzeniami – przechodzi się ponad początkiem i końcem, narodzinami i śmiercią, dając się im dotknąć; nie przechodzi się jednak poprzez nie, ponieważ nie można ich doświadczyć samemu ani rzeczywiście poznać. Przejście ponad jest jednak równie niebezpieczne, a sprawę z niego zdają metafory i inne

¹⁰ Tamże, s. 32.

naddatki poetyckie, tak jakby zamiast szczeliny czy otchłani pojawiał się most umożliwiający powrót do domu czy do miasta i opisywanie rzeczy zwykleszych. Zwyczajność nie mogłaby jednak wybrzmieć w wierszu, gdyby nie pobudzona wcześniej wyobraźnia.

W tym przypadku obraz poetycki zamazuje mocny zresztą podział na przeszłość i przyszłość, tradycję i awangardę. Jakość wiersza zależy od montażu, a nie od samego obrazu jako takiego. Ale wiązanie leży już u źródła samej metafory. W obrazie poetyckim dochodzi do uchwycenia supła, który powstał gdzieś w sieci nitek i sznurków. Taki supel lepiej dotknąć, niż przecinać, i Sommer wie o tym, kiedy potyka się o to, co literackie, i mimo wszystko pozostawia je, a nawet eksponuje (wiersz *Do licha* pozostaje przecież przede wszystkim ekspozycją „gałązki światła”, a nie tego, co nowe, ale to już inna opowieść o naturze gestu negacji).

Z daleka gałązka wygląda jak kreska, i właśnie kreska okazuje się ścieżką meandrującą między przejrzystością i poetyckością. Rysunek pozwala zachować dystans, a jednocześnie daje się wykonać w chwili spoglądania na przedmiot; sama kreska jednak odsyła także do pisma, w czym zbliża rzecz i literę. Do rysunku można wrócić, podkreślić kontur, wymazać – i takie delikatne przeróbki Sommer robi cały czas. Kreska łączy więc obrazy i jest samym konturem, dzięki któremu stają się widoczne – wydobywa je, a tym samym otwiera na pracę pisma. Kreska uzmysławia także, że celem pisma nie powinna być wieczna trwałość, skazująca piszących na równie wieczną nieobecność, ale zwiększenie potencjału estetycznego i poznawczego tekstu dzięki złożeniom powstałym w wyniku współpracy różnych mediów, które to złożenia (czy zderzenia) przekształcają percepcję i świadomość czytelnika.

Tymczasowość kreski okazuje się też zupełnie prostym narzędziem służącym do ciągłego poprawiania wierszy. Porównując wiersze w wersjach oryginalnych z tymi zawartymi w *Po ciemku też*, widzimy, że praca nad nimi jest nieustanna, rzadko bowiem zdarzają się teksty, w których nic się nie zmieniło. Zwykle są to poprawki dość niewinne (pojedyncze słowa, przecinki), nie mamy więc do czynienia z całkiem nowym odczytaniem własnej twórczości. Akcenty rozkładają się nieco inaczej: Sommer zaciera wskaźniki doraźności, wybiera wiersze z dłuższą datą ważności. Wypadły zatem wiersze zaangażowane politycznie, takie, które tylko wściekają się na niesprawiedliwość PRL-u. Wypadły też te, które nawiązywały do sezonowych debat literackich, z tej samej przyczyny. Choć pozostają imiona i miejsca, to już daty, które niegdyś stały pod prawie każdym tekstem,

zostały usunięte. Poeta regularnie dokłada też wiersze trzymane przez te lata w szufladach, komponuje kolejność tekstów w tomach na nowo i zmienia tytuły.

Znalazłam też cztery bardziej istotne zmiany. Pisałam już o „gałązce światła” – ta straciła cudzysłów, znak pisma towarzyszący jej wcześniej w tytule, i stała się baśniowym lichem. Pewna praczka przestała być poetką. Reszta dotyczy kresek: jedna jaskółka zniknęła z horyzontu i wróciła narysowana, a kreski pojawiły się także w słynnej *Ranie na ziemi*.

Z cyklu *Sześć wierszy z Hull* (z książki *Kolejny świat*) wyleciał wiersz *Jaskółka*, pozostał natomiast *Popsuta linia*¹¹, rozpoczynający się pytaniem: „Pamiętasz ten wiersz o jaskółce?”. Przypomnę zatem brakujący tekst: „Rano widziałem jaskółkę i białe pierzaste chmury. / Jaskółka przecięła je, pofrunęła dalej / i straciłem ją z oczu. / Z drugiej strony domu / niebo było gładkie i szare, / nawet przy dużym wysiłku wyobraźni / nie oznaczało nic”. Nic dziwnego, że poeta pozbył się tego wiersza, skoro jest on próbą uchwycenia widoku na czysto, w jego fenomenologicznej niewinności (i jałowości). Bez lotu jaskółki próba taka kończy się właśnie na kontemplacji nieba, z którego pozostaje jedynie niezakłócona tafla – sama wyobraźnia natomiast nie jest w stanie rezonować z rzeczywistością pozbawioną faktury, odgłosów czy chropowatości, nie ma bowiem mocy tworzenia z niczego. Wiersze z tego cyklu opowiadają właśnie o przebiegach oddziaływań między Ja i światem i o tym, jak dzięki nim powstaje wiersz. To, co widzialne i to, co słyszalne (zwłaszcza widzialne, bo cykl ten pojawia się zaraz po wierszu *Wzrocność*¹²), zarysy i ślady na szybach, harmidry i echa, krótko mówiąc: przeszkadzajki, pobudzają zarówno zmysły, jak i pamięć Ja: dzięki temu złożonemu afektywnemu ożywieniu pusty, melancholijny krajobraz staje się mieszczącym w sobie wiele czasów labiryntem, po którym przemieszcza się Ja.

Znaczenie, którego zabrakło na końcu zaginionej *Jaskółki*, będzie możliwe dopiero, gdy wyzwaniem stanie się *Popsuta linia*. Nudne nic, emanujące z płaszczyzny przezroczystego widoku, pojawia się już zresztą w otwierającym ten cykl *Małym wierszu*¹³. Ja spogląda tu przez okno, jest deszcz i mgła – niby zakłócenia, ale też poetycko-melancholijne metafory, na dodatek

11 Tamże, s. 108.

12 Tamże, s. 101.

13 Tamże, s. 102.

pojawiające się raczej we śnie. „Wczoraj był deszcz i lekka mgła. / Okna zamknięte. / Znów nic nie było słycać.”, mówi na początku wiersza podmiot i zastanawia się, czy obudzić drugą osobę dla tego snu; odcięty od doznań uznaje, że nie warto, „bo to, co widać z okna / zwyczajna mokra jezdnia, smuga samochodu, / właściwie nie usprawiedliwia nic”.

Popsuta linia to natomiast wiersz o odległości: o telefonie do drugiej osoby, o dystansie od zdarzenia w czasie i o dalekości w przestrzeni. Poeta przypomina „wiersz o jaskółce”, ale wspomnienie nie zgadza się z obserwowaną rzeczywistością; gdy przed oczami mignęła jaskółka, niebo było bezchmurne; teraz pada: „Więc skąd spadł ten deszcz?”, pyta na początku drugiej strofy. Słyszy krople bijące o powierzchnię morza, „którego nigdy nie widziałem / chociaż dudniło tylko o kilka mil stąd / i czasem czułem zapach ryb / z przegniłych trawlerów”. Także morze daje o sobie znać na odległość, ale wywołuje raczej obrzydzenie; mimo to zaczyna mącić relację między pamięcią i wyobraźnią, a ich gra wykracza poza to, co bezpośrednio dane: „Ta jaskółka zamieniła się w mewę, / białą mewę w jasnej pianie piór. / Czy odległość można naprawdę zmierzyć / odstępem czerni od bieli? / Miałem tego dnia mówić z tobą / przez telefon, więc czekałem do późna”.

Odstęp między tym, co widziane/pamiętane (jaskółką) i tym, co widziane/wyobrażone (mewa) nakłada się na odstęp między rozmówcami; biel i czerń z kolei z jednej strony sugerują postrzeganie metamorfozy jaskółki w mewę, jakby był to rysunek, z drugiej zaś – wywołują także skojarzenie z pismem. Odległości widziane (między ptakami i między literami) nie są dręczące, w ich przypadku możemy pewnie mówić o ożywczych, sensotwórczych przekształceniach percepcji, wynikających z zakłóceń na liniach; dopiero brak możliwości rozmowy z drugą osobą naprawdę więźnie w gardle, a tym samym wskazuje na początek możliwości nazywania: „Moje ślady życia / gromadziły się z wolna pod przełykiem / jak ptasie ziarno”, pisze poeta w tę cichą noc oczekiwania, która niezauważalnie przeszła w „blask dnia”. „Ptasie ziarno” odczuwalne pod przełykiem przywodzi na myśl widziane wcześniej „jaskółkę” i „mewę”, które już wtedy połączyły się w nierozplątywalny supeł nici pamięci, doznań, wyobraźni i pisma, supeł związany tak mocno, że wybrzmiewa obrazem poetyckim, zbierającym się w gardle poety, zmuszonym akurat do milczenia. Ostatni wiersz cyklu, *Strofki*¹⁴, podkreśla jeszcze tak zarysowany problem inwencji głosu i pisma, powracając do pytania o marzenie senne, które staje się kłamrą

14 Tamże, s. 109.

tego cyklu, będącego opowieścią o pobudkach – w całej wieloznaczności tego słowa – Ja i wiersza.

Pozostaną jeszcze chwilę przy rysunku: wiersz *Kreska* z tego samego tomu nawiązuje jednocześnie do możliwości rysunku i poezji, odwołując się do poezji japońskiej („jakiś szesnasty, siedemnasty wiek”); medytacja nad relacją między obrazem i pismem jest rozwijana w kolejnych zdaniach, zaczynających się słowem „prawdopodobnie”. Ten rozkwitający układ rozgrywa pragnienie czystości rysunku/pisma i niemożliwość teże: „Prawdopodobnie chodzi tylko / o tę czystość”, pisze poeta w pierwszym wersie, ale z każdym kolejnym krokiem widzi lub przypomina sobie kolejne, codzienne obrazy, ujawniane przy pomocy mediów niby to przezroczystych, ale jednak mediów: „Prawdopodobnie w jakimś małym mieście [...] z sosnami i domami z drzewa, / knajpą, kościołem, wymarłym kirkutem. / Prawdopodobnie coś tam z tego jeszcze trwa / w albumie lokalnego amatora fotografii [...] jeśli / nie wykadrował jeszcze / tych czarnobiałych drzew / i krzaków bzu, prawdopodobnie jeszcze nie. / Prawdopodobnie chodzi o / rysunek z dziećmi, huśtawką...”. Wiersz kończy konkretna prezentacja tej niemożliwej czystości, niemożliwej i właśnie jako takiej będącej impulsem dla zmienności doznań Ja i zdarzeń wiersza – kreska japońskiego rysunku oznacza nie tylko abstrakcyjny zarys powierzchni świata, ale i nakaz ciągłego powtórzenia, zatrzymującego inwencję w nieruchomej tożsamości. W końcu więc rysunek nie ma być czysty jak pustka – „Rysunek ma być czysty: / na sznurku suszy się bielizna, / na trawę spada właśnie niebieska kurtka od pizamy, / czyjś głos coraz donośniej woła „Jurek, Jurek, / tuż obok domu, w lesie, siostra Jurka zbiera chrust”.

Szkoda, że nie zbiera gałązek; a poważnie: wystarczy zestawić ten wiersz z prozą poetycką *Stara Zielńska z Koziej*¹⁵ z pierwszej książki, by pojąć, czym jest kreska w rękach piszącego. W oryginalnym wydaniu nosił on tytuł *Poetka z Koziej* i przez metaforę prania opowiadał o pisaniu poezji – zwykłej, kobiecej pracy ręcznej. W obu przypadkach chodzi o czystość, ale także o pewną codzienną cierpliwość, powolną powtarzalność, a więc o przyziemną rutynę, dzięki której dąży się do upragnionej bieli. Zwykle przecież zmierza się ku niej w gestach transgresywnych, przez wyskok ponad doczesność. Tymczasem czytamy: „Ale prać wolno, nie spieszyć się, żeby zawsze było coś do uprania, żeby nie uprać za szybko, żeby zostało jeszcze coś do namoczenia na następną noc”.

¹⁵ Tamże, s. 25.

Zmiana tytułu wskazuje, że Sommer zaczął inaczej postrzegać pisanie: rzeczywistość przestała być czymś, co można wziąć do ręki, a więc dotknąć jak gdyby nigdy nic i prac w nadziei uzyskania obrazu doskonałego i klarownego, czystego – choć wyobrażenie czystości jako bieli dekonstruuje oczywiście fantazmat przezroczystości i pewnie od razu należałoby je odnieść do kartki albo płótna, które czekają na pierwszą kreskę. Pisanie i rysowanie wymagają oddalenia zarówno od przedmiotu, jak i od płaszczyzny kartki; wymagają gestu ręki współgrającej z okiem, naśladowanej sam kontur tego, co widziane, po to, by uchwycić istotę i pozostawić ją w postaci szkicu, spóźnić się na zdarzenie jedynie chwilę i zdążyć na następne: iść, zostawiając za sobą kreskę, i znów nadawać kształt tego, co nam się przydarza. Rysowanie to lekki, prawie niezobowiązujący sposób wyrazu – szkic nie wymaga takiego zaangażowania jak olej, tyle trudu fizycznej pracy, co rzeźba. Do wykonania mimochodem, pozwala na powroty i poprawki, daje więc możliwość ciągłego doskonalenia, które tym bardziej oddala rysunek od domniemanego chwytania „tu i teraz”, trudno bowiem zauważyć, kiedy znów został poddany pracy pamięci. Jego przeistoczenia są minimalne, a palimpsestowość ledwo widoczna, jeśli ma zachować pierwotny styl – w ten sposób ogranicza jednak pamięć, skłania ją do powrotu do miejsca, gdzie wrażenie zostało zarysowane po raz pierwszy. Na tym polegałaby zarówno kreska rysunku, jak i kreska poetyckiego pisma: jest ona dla Sommera figurą pisania poezji i sposobem powrotu do własnej twórczości w wyborze *Po ciemku też*.

Originalność takiego postrzegania medium przez poetę będzie bardziej wyraźna, jeśli spojrzymy na nią przez pryzmat relacji między pamięcią i dotykiem. Wzrok i dotyk to zmysły najbardziej związane z doświadczeniem bycia „tu i teraz”, są więc także podstawą nastawienia fenomenologicznego, skrytykowanego, za nieuchronne metafizyczne uwikłania, przez Jacques’a Derridę¹⁶. Dekonstruując „tu i teraz”, Derrida z jednej strony zwraca uwagę na empiryczny kontekst wypowiedzi, z drugiej zaś – na niemożliwość przejrzystej relacji między językiem i percepcją, i to nie tyle dlatego, że słowa to furtki idei, ile dlatego, że wraz z używaniem języka zostajemy zadłużeni w przeszłości, którą ten uosabia. Wskazując na językowe, a więc przekreślone źródła syntezy pasywnej, Derrida odmyka podmiot w czas przeszły, w instytucjonalną i jednostkową pamięć, pozostawiając przyszłość ledwie mesjańskiej nadziei. Teraźniejszość natomiast zdaje się tracić

16 Por. J. Derrida *Głos i fenomen*, przeł. B. Banasiak, KR, Warszawa 1997.

jakiegokolwiek znaczenie, dlatego tak trudno pomyśleć w tej filozofii możliwość podmiotowej aktywności, choćby twórczej, rozpalanej przez afekt, impuls i innego rodzaju błyskawice. Trudność wyjścia z obciążającej przeszłości zostaje dodatkowo wzmocniona przez fakt, że pismo istnieje u Derridy na dwa sposoby – jako archi-pismo, czyli przekreślone źródło ujętym w pamięci podmiotu, wieczne zadłużenie wobec martwej litery, które nie poddaje się władzy podmiotu, oraz pismo w postaci praktyki pisania, uwarunkowania pamięci i percepcji przez alfabet fonetyczny i materialny wymiar istniejących tekstów. Mimo to techniczny wymiar pisma pozostaje w filozofii Derridy wyraźnie podporządkowany transcendentalnemu¹⁷.

Filozof szukał zatem sposobu, by ograniczyć fatalność nieskończonego zadłużenia w wielkim Innym języka, poszukując empirycznych i materialnych zjawisk, które można by obrócić w figury uwalniające zdolność jednostkowej ekspresji. Ale i one są wyrazem ucieczki od afektywnego zaangażowania w terażniejszość, z którego mogłoby wyniknąć konstelacyjne rozpoznanie Ja, odbywające się na pograniczu ciała i pisma, zmysłów i świadomości, jak będzie w filozofii Jeana-Luca Nancy'ego. Wprawdzie można by wyjaśnić powracanie obrazów poetyckich jako nawiedzenie, widmowy powrót wypartej poetyckości, która, poddana pracy wpisania i rozpisania w składni konkretnych zdarzeń, przypomina właśnie źródła idiomu z eseju *Freud i scena pisma*¹⁸. Derrida kładł w nim nacisk na montaż pisma i obrazu, wzorowany na hieroglificznym znaku, stojącym, przynajmniej według interpretacji Freuda, u początku praktyki oznaczania, a w konstytucji podmiotu – u (przekreślonych) źródeł jednostkowości; najważniejsza jednak jest jego nieokreśloność znaczeniowa i medialna, hieroglif łączy bowiem sprzeczne znaczenia, a także pismo i obraz, okazuje się więc ambiwalencją samą w sobie. Derrida wskazuje na tak zdialektyzowany obraz jako warunek idiomu dlatego, że tylko dzięki niemu może znaleźć inną formę doświadczanego czasu. Stawką tego tekstu okazuje się wyjście z czasu linearnego i alfabetu fonetycznego, które, warunkując się wzajemnie, podtrzymują determinującą, nieuchronną siłę pamięci i pisma. Aby się temu wymknąć, Ja nie musi wcale tworzyć nowych obrazów, ale wynaleźć „ich własną gramatykę”. Własna gramatyka wydaje się czymś

17 Por. B. Stiegler *Derrida and technology: fidelity at the limits of deconstruction and the prosthesis of faith*, w: Jacques Derrida and the humanities. A critical reader, Cambridge University Press, New York 2002.

18 J. Derrida *Freud i scena pisma*, przeł. K. Kłosiński, w: tegoż, *Pismo i różnica*, KR, Warszawa 2004.

najbardziej niemożliwym, lecz tylko z tej strony atak na linearność będzie całkowity i ostateczny. Możliwość tego ataku wciąż jednak pozostaje w sferze pasywnego i nieświadomego, nie pozwala więc pojąć, na czym mogłby polegać gest rysowania, nie wiemy bowiem, jak dochodzi do przemieszczenia nieświadomego w rzeczywiste użycie konkretnych mediów. Bowiem nawet zajmując się rysunkiem jako takim, Derrida podkreślał raczej jego podobieństwo do śladu, tego ani intelligibilnego, ani zmysłowego warunku możliwości różnicowania¹⁹. Czas podlega ponadto zaburzeniu niejako z wnętrza Ja, wciąż zatem nie wiemy, jak powrócić do zmysłów – jak związać świadomość i dotyk.

Zostańmy jeszcze przy czasie. W jednym z wywiadów Sommer mówił: „Czas wydaje mi się «w ogóle» czymś przewiewnym i przestronnym, bo się na ogół wiąże z konkretną przestrzenią – i różne czasy układają się różnymi przestrzeniami. On sobie na moje oko raczej przepływa i wędruje, w mniejszym stopniu upływa albo «przemija». Przemijanie czasu w ogóle wydaje mi się wątpliwe. A jeśli już musi przemijać, to niekoniecznie zaraz nieubłagane albo bolesciwie – bolesniejsze są chyba inne rzeczy”²⁰. Czas nie ma zatem dla poety przebiegu linearnego, w którym przyczyny i skutki dawałyby się łączyć w narracje większe niż te obejmujące zdarzenie czy oddające sytuację, mieszczącą w sobie konkretny czas i miejsce. Nie ma też jednej traumy ani porządku symbolicznego narzucającego jeden sens. Takich czasów może być wiele, a błędzenie wśród nich odbywa się dzięki wzajemnemu oddziaływaniu pamięci, afektu i poszczególnych zmysłów.

To współgranie najlepiej oddaje *Wyjście z domu*²¹ z cyklu *Sześć wierszy* z *Hull*:

Na ulicy świeciły pomarańczowe latarnie
i wiał wiatr, ale zupełnie nie wiedziałem
czy jestem silny, czy słaby. Skręciłem w aleję
gdzie trzy lata wcześniej przeżyłem dwa dni.
Ogony chmur, które nie nadążyły za resztą,
chybotały się w dolnych partiach nieba
i kiedy chciałem wracać, siła wiatru zmaląa.

19 Por. J. Derrida *Memoirs of the blind. Self-portrait and other ruins*, przeł. P.-A. Braulti, M. Naas, The University of Chicago Press, Chicago–London 1993.

20 Z *Piotrem Sommerem o jego nowych książkach rozmawia Krzysztof Siwczyk*, w: *Ucieczka w bok*, s. 108.

21 P. Sommer *Po ciemku też*, s. 106.

Czułem, że wstrzymywałaś oddech,
 żeby mi umożliwić wejście do domu.
 Z daleka słychać było pociąg towarowy
 który hamował, potrząsając ładunkiem naczyń
 w mojej lewej ręce. Przechodząc przez próg
 usłyszałem brzęk szkła. W pokoju było ciemno,
 ale przez wybitą szybę wpadały szybko odłamki brzasku.

W tym wierszu Ja rozpoznaje siebie przez swoje reakcje na oddziaływanie zewnętrzne. Nie wie, czy „jest silny, czy słaby”. Wyszedł jedynie z domu w momencie, gdy noc budziła się do świtu. Jeszcze w nocy wszedł w aleję, w której kiedyś był, pociągnięty w nią przez mimowolną pamięć, pchającą jak podmuch wiatru w akt powtórzenia. Kiedy postanowił wrócić, powietrze zaczęło go w tym niejako wspomagać – wiatr osłabł, i nawet czekająca w domu kobieta wstrzymuje oddech, by otworzyć pustą przestrzeń, miejsce dla powracającego Ja. Także pociąg w oddali kończy swoją drogę, a jego dźwięk rezonuje z naczyniami, które podmiot trzyma w ręku. Wejście do domu wyprzedza dźwięk rozbitego szkła, nie da się już bowiem wrócić do domu tak, jakby był on bezpiecznym, zamkniętym wnętrzem. Oddziaływanie pamięci i doznań, wiatru i oddechu skupia w sobie wiele przepływów i czasów w taki sposób, że nie da się wyznaczyć między nimi mocnych granic, i właśnie dzięki temu w ciemnym, jakby wciąż pograżonym w nocy pokoju, przez rozbity szybę wpadają odłamki brzasku. Percepcja nie jest więc możliwa wówczas, gdy oglądamy rzeczywistość przez złudnie przezroczystą szybę – u jej początków, kiedy noc staje się dniem, na styku afektów i zewnętrznych oddziaływań, szyba zostaje rozbita, a jej fragmenty okazują się materialnym nośnikiem nadchodzącego światła.

Kolejne wiersze z tego cyklu, *Ujście Humber* i *Popsuta linia*, będą dookreślać sposoby mediacji tego, co doznawane zmysłowo. Zostały już odczytane, w tym miejscu chciałabym za to podkreślić, że w poezji Sommera percepcja współgra z gestem rysowania, są one od siebie zależne. Odpowiadają one zdarzeniu otwarcia, będącego podstawowym gestem ewokującym formę i sens zmysłowości w filozofii Jeana-Luca Nancy'ego²². Gest rysowania jest

22 Por. J.-L. Nancy *Le plaisir au dessin*, w: *Le plaisir au dessin. Carte blanche à Jean-Luc Nancy*, Éditions Hazan, Malakoff 2007. O dotyku, literaturze i relacji por. J.-L. Nancy *Rozdzielona wspólnota*, przeł. M. Gusin, T. Załuski, Dolnośląska Szkoła Wyższa Edukacji TWP, Wrocław 2010. Por. także T. Hildebrandt *Jean-Luc Nancy and the onto-aesthetics of drawing*, w: *Senses & sensibility in Lisbon*, ed. E. Côrte-Real, C. Duarte, F. Carvalho Rodrigues, Edições IADE, Lisbon 2012.

dla niego podstawowym formującym otwarciem, momentem narodzin sztuki, rozumianej tu jako manifestacja sensu, jego materialna ekspozycja. Rzeczywistość składająca się z takich powierzchni wiąże relacja rozumiana jako dotyk, a więc relacja separacji, która nie ma negatywnie alienującego wymiaru, lecz staje się momentem wolności. Dotyk to sama możliwość sensownej i sensualnej relacji zawiązującej się na styku powierzchni. Dotyk jest przede wszystkim tymczasowy, nie zawłaszcza podmiotu tak, jak te zapośredniczenia, w których istotniejszy wydaje się moment uwewnętrznienia i utożsamienia, nieuchronności inskrypcji. Taki nacisk na radykalną zewnętrżność grozi oczywiście wydaniem podmiotu na pastwę bezwiednego ślizgu, którym nie kierują już nawet widma przeszłości czy marzenia sennie. Aby temu zapobiec, Nancy z jednej strony łączy afekt i niepokój²³, utrzymując podmiot w ciągłym ruchu, z drugiej zaś podkreśla materialność i konkretność doświadczenia, a więc oporu stawianego przez rzeczywistość domagającą się wciąż nadawania jej na nowo sensu.

Nancy musiał więc powrócić do problemu terażniejszości jako możliwości sensu, która nie będzie od razu windować doświadczenia podmiotu w statyczność pojęcia czy w abstrakcję całości. Przeczucie nieskończoności w skończonej rzeczywistości rodzi się wraz z drżeniem, pierwszym afektem Ja, łączącym w sobie przyjemność i ból pobudzeniem. Drżenie powstaje dzięki źródłowemu otwarciu na innego, prymarnej mnogości, z której wyodrębnia się Ja. Relacja z innym nie jest jednak zadłużeniem, zobowiązaniem wobec wielkiego Innego – nie przeciąża podmiotu pamięcią, nie wikła we władzę języka. Nancy czyta Hegla tak, by utrzymać Ja w ciągłym ruchu, odsuwając od niego groźne totalizacje, stawiające zwykle podmiot w sytuacjach bez wyjścia. Drżenie jest ciągłą gotowością do zaangażowania w rzeczywistość innych materii i ciał; sensu tego spotkania nie widać na horyzoncie, ale manifestuje się on dzięki dotknięciu – czas dotyku należałoby nazwać przemijającą właśnie terażniejszością, ciągłym nadchodzeniem i odchodzeniem, które nie niweluje podmiotu między przeszłością i przeszłością, ale pokazuje go jako świadomość tego ruchu, samego momentu przejścia.

23 O niepokoju, drżeniu i afekcie por. J.-L. Nancy *Hegel. The restlessness of the negative*, trans. J. Smith, S. Miller, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002. O terażniejszości i drżeniu por. J.-L. Nancy *Introduction: the birth to presence*, trans. B. Holmes; *Identity and trembling*, trans. B. Holmes, w: *tegoż The birth to presence*, ed. W. Hamacher, D.E. Wellbery, Stanford University Press, Stanford 1993.

Teraźniejszość nie jest bowiem wiecznie obecna, ale znajduje się w ciągłym ruchu – rodzi się i gaśnie, nieustannie nadchodzi, ciągle niemalże już tu. W ten sposób jest jednocześnie zasadą transformacji rzeczywistości. Jej narodziny zbiegają się zatem z formującym otwarciem, wzorowanym na geście rysowania – ręka z ołówkiem lub długopisem to narzędzia pozwalające dotknąć świat, zarysowując go jak najszybciej kreską, która tak łatwo przekształca się w medium pisma. Rysunek to technika samej możliwości: nie tylko otwiera przestrzeń przedstawienia, lecz może także sama przekształcić się w inne techniki, będące swego rodzaju praktykami sensu. Obserwując rękę ślizgającą się po papierze, jesteśmy możliwie blisko narodzin terażniejszości, wywołanej przez tę ani obrazową, ani piśmienną formę; te narodziny pozwalają nam także doświadczyć wyłaniania się świadomości, chwilę przed tym, nim znów wciągnie się w ruch życia. I właśnie poezja jest według Nancy'ego wzorową manifestacją tego, w jaki sposób nadchodzi terażniejszość, nieustannie przybliżając sens, którego energia pozwala postawić w jednym szeregu radość i ból, nadchodzenie i narodziny. Poezja, jeśli nie jest zbyt ornamentacyjna ani też nie popada w powtórzenie dyskursu filozoficznego, jeśli jest więc poezją manifestującą język ożywiony dotykiem, oddaje właśnie sam początek przemijania „niepokojącej bezpośredniości” drżenia²⁴. Pierwsze pobudzenie wybija nas z pasywnego snu i popycha w nieustanną zmienność konkretnej inności, własnej i otoczenia, z której zdajemy sobie sprawę dzięki chociażby językowym przedstawieniom. Ich tymczasowość i przygodność sprawiają, że trudno ująć je w pojęcie – co doskonale poświadcza poezja Sommera, w której wybrzmiewa granica między pobudzeniem, doznaniem i doświadczeniem tego, co się właśnie zdarza, trudno za to stwierdzić, jaki jest jej temat czy problem.

Pragnienie ciągłego zapisywania momentu narodzin „teraz” widzimy w twórczości poety w powracającym fantazmacie światła lub bieli. Zwłaszcza przewijający się tu wątek bieli, w postaci płótna czy śniegu, jak w wierszu *Stan trzeci*, to jeden z bardziej fascynujących dla poety obrazów. Z tej perspektywy inaczej wygląda początek *Piosenki pasterskiej*²⁵: „Rano na ziemi cienki śnieg”, białe zakłócenie w ocieplającej się pogodzie przedwiośnia.

24 „Joy, *jouissance*, to come have the sense of birth: the sense of the inexhaustible imminence of sense. When it has not passed into ornamentation or into the repetition of philosophy, «poetry» has never sought to create anything else. The coming and going of imminence”, w: J.-L. Nancy *Introduction...*, s. 5.

25 P. Sommer *Po ciemku też*, s. 259.

W pierwszej wersji wiersza nie zostało jeszcze napisane, że „dwaj panowie M.” „Mijają krzak jaśminu, co jest / jak duży bukiet z kresiek”. Powracają gałązka i kreska, tymczasem doskonale spleciona z sytuacją, skoro „coś się z czymś nie kłóci”, bo zwykle się kłóci, choć i w tym wierszu nie udało się uciec od tego, o czym lepiej nie mówić – wystarczy spostrzec poetycką dwuznaczność tytułu. Śnieg w przedwiośniu jest więc może nie tyle zakłóceniem, ile związaniem sprzeczności w momencie przejścia między zimą i wiosną, związaniem, w którym w jego ambiwalentnej czystości wyrasta kwiat, jaśmin przechodzący w metaforę kwitnącego, żywego pisma.

Właśnie w tym splocie obserwujemy pobudkę wiersza i Ja, manifestującą się nie tyle jako domniemany uskok, ale jako obraz narodzin rozpisaney metafory. Dzięki wierszom podmiot tej poezji przechodzi jak po kładce nad tym, co nie nadaje się do prostego nazwania; przechodzi nad tym do porządku dziennego, przerzucając gałęzie i kreski jak mosty, łącząc brzegi, krawędzie i dobiegające go głosy; czasem to wszystko supła się w obraz, grudkę na płaszczyźnie przejrzystego wiersza.

Wiersz, z którego pochodzi tytuł całej książki *Po ciemku też*, w pewnym momencie, z powodu nieuwagi poety, nazywa coś bezpośrednio. Obrazowaniem przywodzi na myśl tekst *Kosy, drzewina*, a jego niespodziewanie mocno, jak na Sommera, metaforyczny ciąg zostaje zaburzony (i wyjaśniony) dopiero na końcu. Wyjątkowa widzialność iskrzy właśnie w ciemnej chwili, gdy gałęzie wrastają w samą ziemię: „korzenie bzu / powoli pełzną w stronę twojej głowy”. Chodzi oczywiście o *Wiersz przymiotnikowy*²⁶; brzmi on tak: „Zdumiewająca wiosna, ciepła, wilgotna / i pełna podświetlonych drzew / w różnych kolorach, choć nie wiadomo jeszcze / jakich, poza rododendronem, co tak czy owak / trzyma fason [...] No i zielenią na klombach, co jest zielona / nawet w nocy. „Po ciemku też?” / Po ciemku też. Zdumiewające, / głupie i przejrzyste w takiej ciemnej chwili / dni, bo jednak na początek dni, i noce, / bo i noce. [...] To niepoważne bez ustanku mówić, mówić, / nie mając w gruncie rzeczy nic do powiedzenia / a co najwyżej na powierzchni, do zobaczenia. / To głupie, dać zagadać się na śmierć / (zdumiewające, że to przyszło ci do głowy)”.

W poezji Sommera podszewka nocy nie nadaje znaczenia całej dziennej reszcie; intrygujące okazuje się właśnie to, że zieleń, a więc to, co widzialne w świetle, istnieje nawet po ciemku, a sens wzajemnego przenikania nocy i dnia nie polega na wydobywaniu ukrytego gruntu rzeczy, ale na samej

26 Tamże, s. 363.

możliwości zobaczenia rzeczywistości w jej zmysłowości, o której można mówić w nieskończoność, a właściwie – można by, gdyby nieskończoność nie wyczerpywała z taką łatwością każdego możliwego sensu. Nie tyle traumatyczne realne, ile świadomość faktycznej skończoności, ożywczy niepokój z powodu utraty linii i wiązania, jest najważniejszym impulsem rozpalającym Ja w pragnieniu uchwycenia czasu na gorąco. I zdawania sprawy właśnie z tego, jak złożona jest sytuacja dopuszczająca zaistnienie takiej chwili. Doświadczenia graniczne wyzwalają w piszącym Ja umiejętność ponownego nazywania, manifestującą się w postaci metafory – a więc rozpisanego obrazu, nie tylko niepoddającego się linearności pisma, ale i niedającego się zagarnąć w sferę nieświadomego. Tym samym nie chodzi o całość i jednoczesność obrazu, lecz o tymczasowe zawiązanie relacji, a więc złożenie różnych sfer doświadczenia i mediów, oświetlających się nawzajem; pisanie wiersza to zbudowanie konstelacji, która sama dotyka i daje się dotknąć, uruchamiając tym samym pracę niespokojną pracę rozumienia.

Abstract

Aldona Kopkiewicz

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

Words made of lines: the beginnings of the poem in Piotr Sommer's poetry

In this article Kopkiewicz examines the relationship between memory, affect and experience, as well as the possibility of capturing this relationship in verse. Piotr Sommer's poetry exemplifies a weaving together of memory and sensory experience, or of writing and the event in possible simultaneity. This weaving together, however, is performed not by drawing on the myth of transparent representation, but through the use of notes, sketches and photographs – media that allow Sommer to approach the present without grounding the "I" in the metaphysics of presence. By accentuating transience, materiality and arbitrariness in the presence of subjectivity, this perspective ties in with Jean-Luc Nancy's philosophy of time and mediatization.